مجلة جامعة الملك سعود، م٨، الآداب (١)، ص ص ٧٧ - ١٠٣ (١٤١٦هـ/١٩٩٦م).

ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى: دراسة في المفهوم والوظيفة

موسى سامح ربابعة

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب،
جامعة اليرموك، إربد، الأردن

(قدم للنشر بتاريخ ٢٦/٤/١٤١٥هـ؛ وقبل للنشر بتاريخ ٧/٩/١٤١٥هـ)

ملخص البحث. يحاول هذا البحث أن يناقش ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى. وقد جاء هذا البحث في قسمين، تناول القسم الأول مصطلح التضمين العروضي في النقد العربي القديم، وناقش القسم الثاني من البحث الفاعلية الشاعرية لهذه الظاهرة التي تمت معاينتها على أنها ظاهرة أسلوبية وتقوم بوظيفة بنائية ضمن السياق الذي ترد فيه.

يحاول هذا البحث أن يناقش ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، وذلك بما لهذه الظاهرة من حضور جوهري في شعر هذا الشاعر، وإن الكشف عن دور هذه الظاهرة يصبح أمرًا مهمًّا، وبخاصة إذا ما درست على أنها ظاهرة أسلوبية مرتبطة بهدف ووظيفة ضمن سياقها في النص الشعري.

أولاً: المفهوم ودلالاته

إن المعنى اللغوي للتضمين مأخوذ من «الضَّمِين: الكفيل، وضَمِنَ الشيء وبه ضَمْنا وضَمَانا كَفَلَ به، وضَمَّنه إياه: كَفَّلَه، يقال ضمنت الشيء أضمنه ضمانًا فأنا ضامن وهو مضمون.»[1] أما المعنى الاصطلاحي له فإنه يعني «أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت

(١) ابن منظور، *لسان العرب* (بيروت: دار صادر، د.ت.)، مادة (ضمن).

الثاني، »(٢) أو «أن لايتم معنى البيت إلا بالذي بعده. »(٣) والشائع عند بعض العروضيين والنقاد أن الأول عيب والثاني ليس معيبًا.

ويبدو أن انتشار هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي وفي الشعر الإسلامي والأموي والعباسي قد جعل النقاد والبلاغيين يحاولون البحث عن تفسيرات لها. وقد توقف عندها كثير من النقاد وقدموا لها تعريفات تنم عن عدم موافقة معظمهم على استخدام هذه الظاهرة، فقد عالجها قدامة بن جعفر تحت مصطلح آخر سماه «المبتور،» وجعله من عيوب ائتلاف المعنى والوزن، يقول معرفًا هذا المصطلح: «وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه ويتمه في البيت الثاني. »(٤)

وعلي الرغم من أن قدامة عالج ظاهرة التضمين تحت مسمى آخر، إلا أن معظم النقاد قد اصطلحوا على تسميته هذا الإجراء الأسلوبي بالتضمين، فقد عرفه أبو هلال العسكري على النحو الآتي، وهو «أن يكون الفصل الأول مفتقرًا إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجًا إلى البيت الأخير، كقول الشاعر:

كأنَّ القلبَ ليلةَ قيل يُغْدَى ... بليلى العامريةِ أو يُرَاحُ
قطاةٌ عَزَّهَا شَرَكٌ فَبَاتَتْ ... تُجَاذِبُهُ وَقد عَلِقَ الجناحُ

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني وهو قبيح. »(٥)

يعد أبو هلال العسكري التضمين في هذين البيتين قبحًا، وإن القبح ناتج عن

(٢) الخطيب التبريزي، *الوافي في العروض والقوافي*، تحقيق عمر يحيى وفخر الدين قباوة (دمشق: دار الفكر، ١٩٧٩م)، ص٢٤٨؛ وبدر الدين أبو عبدالله الدماميني، *كتاب العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة* (القاهرة: المطبعة العثمانية، ١٣٠٣هـ)، ص١٠٣.

(٣) الخطيب التبريزي، *الوافي*، ص ص٢٩٢، ٢٩٣؛ وانظر: كمال الدين أبو البركات عبدالرحمن بن الأنباري، «كتاب اللمعة في صنعة الشعر،» تحقيق عبدالهادي هاشم، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، م٣٠، جـ٤ (١٩٥٥م)، ص٦٠٧.

(٤) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي (القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٩م)، ص٢٠٩.

(٥) أبو هلال العسكري، *كتاب الصناعتين*، تحقيق مفيد قميحة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١م)، ص٤٧؛ وانظر: أحمد مطلوب، معجم *المصطلحات البلاغية وتطورها* (بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣م)، جـ٢، ص ص٢٦٠-٢٦٣.

الخلخلة القائمة بين تمام الوزن ونقصان المعنى، إذ إن الوزن تم في البيت الأول لكن المعنى لم يتم إلا في البيت الثاني، فقد فصل الشاعر بين المشبه في البيت الأول وبين المشبه به في البيت الثاني، على الرغم من أن هذه الظاهرة يمكن أن تكون أداة ربط بين البيتين، وربما يكون هناك دافع نفسي عميق دفع الشاعر إلى تجاوز التطابق بين الوقفة العروضية والمعنى.

وليس غريبًا أن تكون هناك هوة فاصلة بين ممارسات الناقد وبين إبداع الشاعر، فتعليق العسكري على بيتي المجنون ما هو «إلا تعبير عن النزوع الجزئي اللفظي للبلاغة العربية المتجذرة في التربة الثقافية والجمالية القديمة، حيث كان يعتبر البيت الشعري هو الوحدة الأساسية المكتملة والقافية بابها الموصد.»(٦)

ومن اللافت للنظر أن معظم النقاد والبلاغيين قد عدّوا التضمين عيبًا من عيوب القافية، يقول ابن رشيق: «التضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بها بعدها، كقول النابغة:

وهُــمْ وَرَدُوا الجِــفَــارَ على تَميمٍ وهُــمْ أصــحــابُ يوم عُكَــاظَ إنّي
شَهِــدتُ لهم مَواطِــنَ صَالِحَــاتٍ وَثِــقــتُ لَهُمْ بِحُــســنِ الــظَّن مِني

وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبًا.(٧)

تساق أبيات النابغة التي ذكرها ابن رشيق على أنها مثال نموذجي للتضمين عند النقاد والبلاغيين، وذلك لكون التضمين فيه حادًّا وواضحًا، إذ كيف تنتهي حدود البيت بالضمير «إني» الذي يظل مفتقرًا إلى كلام آخر يتعلق به، يبدو أن التضمين هنا ينهض بوظيفة لها فاعليتها في سياق النص الشعري الذي وردت فيه. «فقد ورد هذان البيتان ضمن سياق المفاخرة القبلية، ولذلك فإن الشاعر أراد أن يبرز دوره في هذه المفاخرة فجعل ضمير المتكلم «الأنا» يأتي ليحتل القافية؛ وذلك من أجل أن يلفت نظر الآخرين إلى ذاته.»(٨)

---

(٦) صلاح فضل، *بلاغة الخطاب وعلم النص* (الكويت: عالم المعرفة، ع١٦٤، ١٩٩٢م)، ص٢٦٤.

(٧) ابن رشيق، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (بيروت: دار الجيل، د.ت.)، جـ١، ص١٧١.

(٨) J. H. Van Gelder, *Breaking Rules for Fun: Making Lines That Run. On Enjambment in Classic Arabic Poetry* (Amsterdam: The Challenge of the Middle East, 1982), pp. 25-28.

نقلاً عن: Ewald Wagner, *Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung*, Band 1, *Die altarabissche Dichtung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987), p. 151.

وبالإضافة إلى النقاد السابقين فقد عاب نقاد وبلاغيون كثر ظاهرة التضمين العروضي من مثل أبي أحمد العسكري،(٩) وابن الأثير الحلبي،(١٠) وابن وهب الكاتب،(١١) وابن سنان الخفاجي،(١٢) والباقلاني،(١٣) وحازم القرطاجي،(١٤) في حين أن هناك بعض النقاد الذين وقفوا من التضمين موقفًا حياديًّا مثل ابن جني،(١٥) والسجلماسي،(١٦) إذ أورد كلاهما رأي الأخفش الذي قال بجوازه من غير قبح محتجًا بما ورد عليه لفحول الشعراء كحسان وغيره.

ويبدو أن وراء النظرة السلبية إلى التضمين سببًا جوهريًّا متعلقًا بطبيعة الموقف النقدي الغالب عند معظم النقاد، وهو أنهم كانوا يرون أن كل بيت من الشعر قائم برأسه، ولذلك لا يجوز كسر نسق التناسب الذي تبنى عليه القصيدة العربية، إذ كانت وحدة البيت شكلاً مقدسًا، وأن الخروج على هذه الوحدة يعني تحطيم نسق يؤمن بأن كل بيت له استقلاليته عن الأبيات الأخرى، ومن هنا فإن بعض النقاد المعاصرين رأوا «في التضمين شكلاً من

---

(٩) أبو أحمد العسكري، *المصون في الأدب*، تحقيق عبدالسلام هارون (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٠م)، ص ص ١٠ ـ ١١.

(١٠) ابن الأثير الحلبي، جوهر *الكنز*، تحقيق محمد زغلول سلام (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٧م)، ص١٧٩.

(١١) ابن وهب الكاتب، *البرهان في وجوه البيان*، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٦٩م)، ص١٤٦.

(١٢) ابن سنان الخفاجي، *سر الفصاحة*، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي (القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٩٦٩م)، ص١٧٩.

(١٣) أبو بكر الباقلاني، *إعجاز القرآن*، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، د.ت.)، ص٢٢٥.

(١٤) حازم القرطاجي، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١م)، ص٢٧٦.

(١٥) أبو الفتح عثمان ابن جني، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار (بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت.)، جـ١، ص٢٤٠.

(١٦) أبو محمد القاسم السجلماسي، *المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع*، تحقيق علال الغازي (الرباط: مكتبة المعارف، ١٩٨٠م)، ص٢١٠.

أشكال التمرد على وحدة البيت وتململاً نحو الوحدة البنائية.»(١٧)

وهناك نفر من النقاد والبلاغيين واللغويين الذين رأوا أن التضمين ليس عيبًا، وذلك من مثل الأخفش والسكاكي، وعبدالقاهر الجرجاني الذي لم يستخدم مصطلح التضمين لكنه علق على أبيات فيها أسلوب التضمين، وذلك في سياق حديثه عن النظم، إذ يقول معلقًا على أبيات منها أبيات كثير عزة التالية:

وإنِّي وَتَهْيامِي بِعَزَّةَ بَعْدَمَا تَخَلَّيْتُ مما بيننا وتَخَلَّتِ
لَكَالْمُرْتَجِي ظِلَّ الغمامةِ كلما تَبَوَّأَ منها للمَقِيلِ اضمَحَلَّتِ

«واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال الباني الذي يضع بيمينه هنا حال ما يضع بيساره هناك.»(١٨)

يأتي تعليق عبدالقاهر الجرجاني على أبيات كثير عزة وغيرها من الأبيات تأكيدًا للعلاقة القائمة على الترابط والتلاحم بين الأبيات، وهذا موقف يتجاوز حدود النظرة الجزئية التي تؤمن باستقلال البيت الشعري، فقد حاول كثير من النقاد أن يؤكدوا مثل هذه الفكرة كما فعل ثعلب — مثلاً — عندما تحدث عن الأبيات المرجلة «التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها من عمود البلاغة، وأذمها عند أهل الرواية.»(١٩)

(١٧) انظر على سبيل المثال: محمد النويهي، *قضية الشعر الجديد* (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧١م)، ص٢٧٨؛ وانظر: يوسف بكار، *بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث* (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣م)، ص١٩٠؛ ورجاء عيد، *التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية* (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٧م)، ص١٤٨؛ وانظر مناقشة سيد البحراوي لظاهرة التضمين في بحثه: «التضمين في العروض والشعر العربي،» *مجلة فصول*، م٧، ع ع٣، ٤ (١٩٨٧م)، ص ص٩١-٩٧.

(١٨) عبدالقاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٨م)، ص ص ٧٣ - ٧٤.

(١٩) أبو العباس ثعلب، *قواعد الشعر*، شرحه محمد عبدالمنعم خفاجي (القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٤٨)، ص٧٩.

ويكاد ابن الأثير يكون من أكثر النقاد وضوحًا في نصه الصريح على أن التضمين ليس عيبًا، يقول: «وهو عندي غير معيب، لأنه وإن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق أحدهما بالآخـر. . . وقال لو كان عيبًا لما ورد في كتاب الله عزوجل، ولما ورد في شعر الفحول من الشعراء.»(٢٠)

يبدو أن التضمين يمثل مظهرًا من مظاهر الفرق بين موقف الشاعر وموقف الناقد، فقد وجدت هذه الظاهرة منذ أن وجد الشعر، واستمرت في العصور اللاحقة على الرغم من سلطة النقاد الذين نظر معظمهم إلى هذه الظاهرة نظرة سلبية، وكأن موقف النقاد السلبي من هذه الظاهرة ماهو إلا تدخل واضح في عملية الإبداع، وفي بناء النص الذي يسهم التضمين في بناء نسيجه اللغوي بشكل واضح.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التضمين يرتبط بظاهرة أخرى سماها النقاد والبلاغيون «التفريع،» وهو أن يأخذ الشاعر في وصف من الأوصاف فيقول «ماكذا» وينعت شيئًا من الأشياء نعتًا حسنًا ثم يقول «بأفعل من كذا» كما قال الأعشى:

ما رَوْضَةٌ من رِيَاضِ الحَزْنِ مُعْشِبَةٌ خَضْرَاءُ جَادَ عليهـا مُسْبِـلٌ هَطِلُ
يُضَاحِكُ الشَّمْسَ منها كوكَبُ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بِعَـمِيمِ الـنَّبْـتِ مُكْتَهِـلُ

(٢٠) ضياء الدين ابن الأثير، *المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة (الرياض: منشورات دار الرفاعي، ١٩٨٤م)، ص ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧.

(٢١) أبو طاهر البغدادي، *قانون البلاغة في نقد النثر والشعر*، تحقيق محسن عياض عجيل (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١م)، ص١٢٧؛ وانظر حول هذا المصطلح: جلال الدين القزويني، *شرح التلخيص في علوم البلاغة*، شرحه وخرج شواهده محمد هاشم دويدري (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٢م)، ص١٧٧؛ وشهاب الدين الحلبي، *حسن التوسل إلى صناعة الترسل*، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠م)، ص٢٩١؛ وابن معصوم المدني، *أنوار الربيع في أنواع البديع*، تحقيق شاكر هادي شكر (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٦٩م)، جـ٦، ص١١١ وما بعدها؛ وعلي بن خلف الكاتب، *مواد البيان*، تحقيق حسين عبداللطيف (طرابلس: منشورات جامعة الفاتح، ١٩٨٢م)، ص٣٣٦ وما بعدها؛ وابن رشيق، *العمدة*، جـ٢، ص٤٢؛ والسجلماسي، *المنزع البديع*، ص٤٤٦؛ والخطيب التبريزي، *الوافي*، ص٢٩١.

يَومًــا بأَطْـيَبَ منهــا نَشْرَ رائِـحَــةٍ ولا بأَحْسَنَ منها إذْ دَنَـا الأُصُلُ(٢١)

تتخذ ظاهرة التفريع شكلًا ثابتًا إذ إنها تبدأ باسم منفي ثم يأتي خبر هذا الاسم على شكل جار ومجرور (بأفعل)، ولذلك لا يتم معنى الأبيات إلا بقراءة الجار والمجرور. ولأن هذه الظاهرة تبدأ بالنفي، فقد سماها ابن منقذ «النفي والجحود.»(٢٢)

وإذا كان مصطلح التضمين يقترب من مصطلح enjambement (٢٣) الفرنسي فإن أحد الباحثين اقترح أن يترجم المصطلح الفرنسي «بالمعاظلة،»(٢٤) ولكن المعاظلة تعني شيئًا آخر، فقد جعلها قدامة بن جعفر من عيوب اللفظ وقال: «وهي التي وصف عمر بن الخطاب زهيرًا بمجانبته لها، حيث قال: وكان لا يعاظل في الكلام، وسألت أحمد بن يحيى عن المعاظلة فقال: مداخلة الشيء بالشيء.»(٢٥)

يظهر مما تقدم أن إصرار الشعراء على استخدام مثل هذا الأسلوب يكشف عن وعي معين بمحاولة التمرد على وحدة البيت، فاختراق الجملة لحدود البيت مظهر من المظاهر التي نظر إليها النقاد نظرة سلبية، في حين أن الشعراء لم يأبهوا بمثل هذه النظرة ومارسوا قناعاتهم، لأنهم رأوا في التضمين أداة من الأدوات التي تتدخل في تشكيل بناء النص الشعري، وتمنحه قدرة على أن يظهر متماسكًا ومتلاحمًا، حتى «أن بعض الشعراء كانوا قد استخدموا هذه الظاهرة في شعر الرجز.»(٢٦)

ويمكن أن تعاين هذه الظاهرة على أنها انحراف عن أسلوب السطر zeilenstiel الذي كان معتادًا وشائعًا، وبما أن التضمين كسر لهذا النمط من الأسلوب فإن هناك تجاوزًا

(٢٢) أسامة بن منقذ، *البديع في نقد الشعر*، تحقيق عبدالله علي مهنا (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م)، ص ص١٨١، ١٨٢.

(٢٣) Otto Bantel, *Grundbegriffe der Literatur* (Frankfurt: Hirschgraben Verlag, 1962), p. 17; *Metzler Literatur Lexikon*. Herausgegeben Von Günther und Imgard Schweikle (Stuttgart: Otto Bantel, 1962).

(٢٤) رومان ياكبسون، *القضايا الشعرية*، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨م)، ص٢٤٣.

(٢٥) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٧٤.

(٢٦) محمد عوني عبدالرءوف، *القافية والأصوات اللغوية* (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٧م)، ص١٢٩.

وخلخلة لما يفتقده الناقد. فإن تجاوز الوحدة الدلالية للوحدة النظمية — أي الوزن — يصبح مظهرًا من مظاهر الاختراق لما هو سائد عند معظم النقاد، وعلى هذا الأساس «فإن مفهوم استقلال البيت لا ينتمي إلى مجال الأدب والنقد بقدر انتمائه إلى علوم اللغة والنحو والبلاغة والعروض، وإن علينا أن نبحث عن بناء النص الشعري الجاهلي في مستوى آخر.»(٢٧)

وفي ضوء هذا الفهم فإن إمكان معالجة ظاهرة التضمين على أنها ظاهرة أسلوبية تصبح مسوغة، فهي ظاهرة وجدت منذ بدايات الشعر عند الشعراء الفحول، وليس هناك من سبب يحول دون النظر إلى هذه الظاهرة على أنها ظاهرة أسلوبية، تكشف إلى حد بعيد عن الفاعلية الشاعرية التي لا تعترف في كثير من الأحيان بسلطة النقد.

ثانيًا: ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى

يشكل التضمين العروضي في شعر الأعشى ظاهرة مهمة لكثرة تكرارها وحضورها، وهي ظاهرة لها أبعادها في سياقها. فهي لا تنفصل عن نسيج النص الشعري بل تسهم في منحه قوة وتلاحمًا. يقول شوقي ضيف: «هذا التضمين في شعره — أي الأعشى — أكثر من أن نمثل له، فليرجع إليه من أراد، المهم أنه يدلك على انفكاك التعبير عنده، فهو لا يتمه في البيت بل يتمه في بيت ثان أو أبيات.»(٢٨)

ومن خلال استقراء شواهد التضمين في شعر الأعشى، فإن من هذه الشواهد ما لا يتجاوز البيتين، ومنها ما يتجاوز ذلك إلى أبيات كثيرة، ولكن قيمة التضمين تبدو أكثر فاعلية عندما يأتي التضمين متكررًا في القصيدة نفسها، سواءً أكان ذلك في أبيات متلاحقة أو في مواقع متفرقة من القصيدة، وكل هذا يعني أن الأعشى قد يستعمل التضمين في أي لوحة من لوحات النص الشعري، وكل هذا عائد إلى طبيعة الموقف الذي يتطلب من

---

(٢٧) أحمد بوزفور، *تأبط شعرًا دراسة تحليلية في الشعر الجاهلي* (الدار البيضاء: دار توبقال، د.ت.)، ص٤٩.

(٢٨) شوقي ضيف، *العصر الجاهلي* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠م)، ص٣٦٥؛ وانظر: محمد محمد حسين، *مقدمة ديوان الأعشى الكبير* بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٤م)، ص ص ٤٤ - ٤٥.

الشاعر اختيار الأسلوب الذي يراه أكثر قدرة وفاعلية في الكشف عن رؤيته، يقول الأعشى مفتتحًا قصيدته :

مَا بُكَـاءُ الـكَـبِـيرِ بالأَطْـلَالِ وسُـؤالي فَهَـلْ تَرُدُّ سُؤالي
دِمْـنَـةٌ قَفْـرَةٌ تَعَـاوَرَهَـا الـصَّيْـ ـفُ بريحَـيْنِ مِنْ صَبًا وشَـمَالِ (٢٩)

في هذين البيتين تناقض واضح بين الوزن والمعنى، ويتجلى هذا في أن معنى البيت الأول لم يتم من حيث المعنى في حين أنه تم من ناحية الوزن، وبهذا يكون هذا الشاهد وغيره من الشواهد خرقًا وتجاوزًا لحدود أقرها النقد الذي جعل من استقلالية البيت الشعري قاعدة لا يجوز — عند النقاد — تجاوزها أو تخطيها، وإن الطبيعي والمألوف أن يقوم كل بيت من الأبيات بنفسه، أما أن تحطم وحدة البيت فهذا يعني أن هناك بترًا للمعنى، لايتم إلا بقراءة البيت أو الأبيات التالية.

فإذا جرب القارىء أو السامع — الذي يتوقع أن يستمر تكرار الأبيات التي تتطابق وزنًا ومعنىً — أن يقرأ البيت الأول فإنه يشعر أن هناك نقصًا ما في المعنى يؤذي توقعه ويخلخل ما تعودت أذنه على سماعه. إن التوقف في القراءة عند البيت الأول يعني أن هناك حاجة ماسة لقراءة البيت التالي، فلا يتم المعنى إلا عند قراءة «دمنة قفرة . . . إلخ.»

ويبدو أن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر لا يؤمن بحدود البيت الذي تشكل القافية ضابطًا إيقاعيًا له، ولذلك فإن ذات الشاعر تنفلت من هذه الحدود وتجعل بناء الجملة ممتدًا، ليتجاوز البيت الأول إلى البيت الثاني، فالموقف النفسي يتدخل في تشكيل بناء الأبيات وبخاصة إذا كان الشاعر يتحدث عن الأطلال وسؤالها، وكيف وقوف الرجل الكبير باكيًا متسائلاً، وهو يعلم علم اليقين أن الأطلال لا تجيبه لأنها تمثل التهدم والموت، وهو موقف جليل جعل عاطفة الشاعر تمتد لتشمل أكثر من بيت، إذ إن الفصل بين الفعل والفاعل في بيتين له دلالة على مستوى البناء وعلى المستوى النفسي، فعلى مستوى البناء يظل كل بيت محتاجًا إلى الآخر، وهذا يعني تداخل الأبيات ضمن وحدة معنى لا يجوز خلخلتها. أما على المستوى النفسي فإن العاطفة المنداحة لا تتوقف عند حدود الضابط الإيقاعي للبيت (أي القافية) وإنما تتجاوز ذلك إلى ما بعده.

---

(٢٩) الأعشى، ميمون بن قيس، *ديوان الأعشى*، تحقيق محمد محمد حسين (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٥م)، ص٥٣. الدمنة: آثار الناس. تعاور الناس الشيء: تداولوه.

ومن خلال هذه النظرة يمكن أن تكون ظاهرة التضمين العروضي التي تقوم على هدم وحدة البيت مرتبطة بالجانب العاطفي والوجداني للشاعر. «فليس الأسلوب القصصي أو الدرامي هو وحده الذي يحتاج إلى هدم وحدة البيت أو الشطر بل الأسلوب الغنائي الذي كثيرًا ما يحتاج إلى ذلك، إذا كان يتناول عاطفة شديدة الاضطراب والتموج، فهي لا تستطيع أن تستقر في شطر واحد، ولا أن تهدأ في آخر بيت، بل تبقى منها بقية يفيض مدها على الشطر أو البيت، وتنتقل منه موجة إلى ما يليه.»(٣٠)

وتتجلى فاعلية هذا الأسلوب البنائية عندما يتعانق أكثر من تضمين بصورة متتالية في القصيدة نفسها، إذ يصبح كل بيت من هذه الأبيات غير مستقل عما بعده وعما قبله مما يهيىء لها صورة من صور التلاحم، وهذا التلاحم الجزئي يشكل وحدة جزئية تسهم في بناء الوحدة الكلية للنص، إذ يصبح انتزاع البيت من سياقه أمرًا غير ممكن، يقول الأعشى في قصيدته السابقة:

وعَسيرٍ أَدْماءَ حادرَةِ العَيْـ ـنِ خَنُوفٍ عَيْرَانَةٍ شِمْلاَلِ
مِنْ سَرَاةِ الهِجَانِ صَلَّبَهَا العُـ ـضُّ ورَعْيُ الحِمَى وطُولُ الحِيَالِ
لَمْ تَعَطَّفْ على حُوارٍ ولم يَقْـ ـطَعْ عُبَيْدٌ عُرُوقَهَا من خُمَالِ
قَدْ تَعَلَّلْتُهَا على نَكَظِ المَيْـ ـطِ وَقَدْ خَبَّ لامِعَاتُ الآلِ
فَوْقَ دَيْمُومَةٍ تَغَوَّلُ بالسَّفْـ ـرِ قِفَارٍ إلَّا من الآجَالِ
وإذا مَا الضَّلاَلُ خِيفَ وكَانَ الْـ وِرْدُ خِمْسًا يَرْجُونَه عَنْ لَيَالِ
وَاسْتُحِثَّ المُغَيِّرُونَ من القَوْ مِ وكَانَ النِّطَافُ ما في العَزَالي
مَرِحَتْ حُرَّةٌ كَقَنْطَرَةِ الرُّو مِيِّ تَفْرِي الهَجِيْرَ بالإرْقَالِ(٣١)

---

(٣٠) النويهي، *قضية الشعر الجديد*، ص٢٨٤.

(٣١) *ديوان الأعشى*، ص٥٥. الناقة العسير: التي ترفع ذنبها عند سيرها. أدماء: خالصة البياض. حادة العين: صلبة العين. خنوف: تميل رأسها إلى الزمام من فرط النشاط. عيرانة: تشبه الحمار الوحشي. شملال: سريعة. سراة كل شيء: أعلاه وخياره. الهجان من الإبل: البيض الكرام. العض: العلف. الحيال: غير حامل. الحوار: ولد الناقة. الخمال: داء يصيب القوائم. تعللتها: استخرجت ما عندها من السير. النكظ: الشدة والعجلة. الميط: البعد. خب: طال وارتفع. الآل: السراب. ديمومة: صحراء بعيدة الأطراف. تغولت: تشبهت بالغول في لونها. الآجال: =

تشكل هذه الأبيات تعالقًا قويًّا فيما بينها، وقد تهيأ لها مثل هذا التعالق من خلال فاعلية التضمين الأسلوبية، فقد افتتح الشاعر هذا المقطع من القصيدة بواو رب واختتم ذلك بقوله «قد تعللتها.» ثم جعل البيت الرابع مرتبطًا بالبيت الخامس وجعل البيت السادس مرتبطًا بما يليه. هذا نموذج من النماذج التي تدلل على كسر نمط استقلالية البيت، والتحام الأبيات وتوحد أجزائها بصورة لافتة، فهذه الأبيات المتتالية تشكل لحمة واحدة لا يمكن أن تنفصل عن بعضها. وعلى الرغم من أن كل بيت منها قد تم من ناحية الوزن إلا أنه لم يتم من ناحية المعنى، ولذلك عرّف بعضهم ظاهرة التضمين بأنها «تمام وزن البيت قبل تمام المعنى.»(٣٢)

وتتجلى فاعلية أسلوب التضمين في هذه الأبيات في إعطاء الشاعر قدرة تمكنه من اللجوء إلى التفصيلات وتوضيح ما يريد، فَنَفَس الشاعر من جانب المعنى لا يتم إلا بقراءة متتابعة للأبيات، إذ إن الوقوف على القافية يحدث خلخلة في المعنى. وقد ساعد هذا الأسلوب الشاعر على أن يكوِّن بناء متلاحمًا يُصبح فيه كل بيت من الأبيات لبنة من اللبنات التي تشكل وحدة المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه.

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن ناقته ويترك لنفسه مجالاً يتحرك فيه ليستوفي صفات هذه الناقة، من السرعة إلى اللون إلى صفاء العين، إلى النشاط، إذ تشبه الحمار الوحشي، وهي من خيرة النوق وأصلبها، رعت الحمى، ومنعت عنها الفحول، لم يكن لها حوار يليها، ولم يصبها أي داء، ثم يأتي الشاعر بعد أن يمنحها هذه الأوصاف ليقول إنه قد أضناها في أسفاره الكثيرة، في وقت اشتداد الهاجرة وارتفاع السراب فوق الفلاة، وهي ناقة لا تكل إذ تمضي في سيرها، ومن هنا يمكن أن يبرز المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه على أنه يمثل بناءً متكاملاً، إذ لا يمكن الفصل بين قول الشاعر «وعسير أدماء ...» وبين قوله «قد تعللتها...» لأن ذات الشاعر لا تنفصل عن حديثه عن الناقة، لأن مدحه لها يعني مدحه لذاته.

= جمع إجل وهو القطيع من البقر الوحشي. الخمس: ورود الماء بعد خمسة أيام. المغيرون: الذين يغيرون راحلتهم بعد أن تتعب. النطاف: بقية الماء. العزالي: مصب الماء من القربة. مرحت: نشطت. الإرفال: ضرب من عدو الإبل.

(٣٢) التنوخي، *كتاب القوافي*، تحقيق محمد عوني عبدالرءوف (القاهرة: مكتبة الخانجي، **١٩٧٥م**)،

وترتبط هذه الأبيات بالأبيات التي تليها لأن الشاعر ما أن أنهى أسلوب التضمين حتى افتتح أبياتًا أخرى بالأسلوب نفسه، متابعًا الحديث عن الناقة، فهي ناقة تستمر في نشاطها في الوقت الذي يخاف فيه من الضلال، وخوف المسافرين من وصول الماء إلا بعد خمس ليال، وإذا ما لجأ الآخرون إلى استبدال رواحلهم التعبة وقت نفاد الماء، فناقته لا تتعب ولا تكل، وإنما تنشط في سيرها مشبهة في ضخامتها وقوتها قنطرة الرومي، وتقطع الأرض الملتهبة بنشاطها. ومما يلاحظ أن المعنى الذي يريد الشاعر أن يقدمه هنا شكل وحدة متكاملة تهيأت له من خلال استخدام أسلوب الشرط «وإذا ما الضلال خيف. . . مرحت حرة.»

لقد شكلت هذه الأبيات بناءً متكاملاً وذلك بما وفره لها أسلوب التضمين الذي يسهم في تشكيل نسيج النص الشعري، وإذا كانت المسألة متعلقة بالتركيب فإن النحو يقوم بوظيفة أساسية في البناء، فالفصل بين الشرط والجزاء، وبين واو رب وتمام جملتها يعني أن هذا الأمر جاء لغرض مقصود، ولوظيفة واعية تسعى إلى تشكيل الترابط بين الأبيات، ولهذا كان عبدالقاهر الجرجاني قد تنبه إلى قضية النظم التي يقول عنها: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله.»(٣٣)

ومن الأمثلة التي تتجلى فيها فاعلية التضمين المثال التالي، يقول الأعشى بعد أن تحدث عن محبوبته ووصفها بأوصاف جميلة:

وَصَهْبَاءَ طَافَ يَهُودِيُّهَا ... وَأَبْرَزَهَا وَعَلَيْهَا خُتُمْ
وقَابَلَهَا الرِّيحُ في دَنِّهَا ... وَصَلَّى على دَنِّهَا وارْتَسَمْ
تَمَزَّزْتُهَا غَيْرَ مُسْتَدبِرٍ ... عن الشُّرْب أو مُنْكِر مَا عُلِمْ
وأَبْيَضَ كالسَّيْفِ يُعْطي الجَزِيلَ ... يَجُودُ ويَغْزُو إذا ما عَدِمْ
تَضَيَّفْتُ يَوْمًا على نَارِهِ ... مِنَ الجُودِ في مَالِهِ أَحْتَكِمْ
وَيَهْمَاءَ تَعْزِفُ جِنَّانُهَا ... مَنَاهِلُهَا آجِنَاتٌ سُدُمْ
قَطَعْتُ بِرَسَّامَةٍ جَسْرَةٍ ... عُذَافِرَةٍ كالْفَنِيقِ القَطِمْ(٣٤)

---

(٣٣) الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، ص٦٦.

(٣٤) *ديوان الأعشى*، ص ص٨٥-٨٧. الصهباء: الخمر. صلى: برك ودعا. ارتسم الرجل لله كبر ودعا. تمزز الشراب: تمصصه قليلاً قليلاً. تضيفت: نزلت ضيفًا. يهماء: عمياء مطموسة =

تتعانق في هذه الأبيات ثلاثة شواهد على التضمين، الأول: مائل في «وصهباء. . . تمززتها،» والثاني: في «وأبيض. . . تضيفت،» والثالث: «ويهاء. . . قطعت،» ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الظاهرة التي تبدأ بواو رب ظاهرة متكررة في شعر الأعشى.(٣٥) وتبرز هذه الظاهرة مدى التماسك الواضح بين الأبيات، فما أن ينتهي الشاعر من الحديث عن معنى حتى يبدأ بمعنى جديد مستخدمًا الأسلوب نفسه، مما يقيض له تشكيل ترابط عميق بين الأبيات.

لقد شكلت هذه الأبيات مفاصل ابتدأ كل مفصل منها بواو رب «وصهباء، وأبيض، ويهاء،» وهذا يوحي بأن ثمة كلامًا آخر يود الشاعر أن يسوقه، ولذلك يظل المعنى ناقصًا ما لم يتمه الشاعر في الأبيات اللاحقة، وقد ألف هذا الأسلوب وحدات متكاملة المعنى، ففي حديثه عن الخمر مدح الخمر ومنحها صفات متميزة، فهي خمرة صاحبها يهودي لم يسبق أن عبثت بها يد، وهي مختومة لم تفض من قبل، كانت الريح تضربها في دنها. وبعد أن منحها هذه الصفات جاء ليقول إنه قد تمتع بها من غير عجلة، فهو يفتخر بأنه لا يشرب إلا الجيد من الخمر، وينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن رجل شريف كريم يشبه السيف الصقيل يجود بماله، وإذا لم يكن لديه مال فإنه يغزو حتى يجلبه، هذا الرجل الذي يمتلك هذه الصفات هو الذي ينزل لديه الأعشى، وكأنه لا يكون ضيفًا لإنسان عادي، وإنما للكرماء المتميزين. وبعد ذلك ينتقل إلى الصحراء ويهول في وصفها الذي يبعث على الرهبة والمخافة، لايوجد بها ماء ولا يسمع الإنسان بها إلا عزيف الجن، وبعد أن ضخم من عالم الرهبة والمخافة جاء ليقول إنه استطاع أن يقطعها بناقته القوية السريعة.

ومن الملاحظ على هذه الأبيات أن جملة «واو رب» قد اختتمت في كل مرة بالحديث عن ذات الشاعر، مثل: تمززتُها، تضيفتُ، وقطعتُ، ومن هنا يمكن تصور قيمة أنا الشاعر وحضورها، وكأن المعنى يقصد منه إبراز هذه الأنا وفاعليتها، وكأن الشاعر وهو يعبر عن مواقفه وعواطفه لم يستطع أن يلتزم بوحدة البيت وإنما تجاوزها، حتى يتمكن من إتمام الفكرة التي يريد أن ينقلها إلى القارىء، الذي لا يمكن له أن يقرأ هذه الأبيات «دون أن يراعي

= المسالك. عزفت الجن: صوتت. آجنة: راكدة. سدم الماء: تغير. الرسم: ضرب من عدو الإبل. جسرة: ضخمة. العذافرة: العظيمة الشديدة. الفنيق: الفحل. القطم: الهائج.

(٣٥) انظر ذلك في *ديوان الأعشى*، ص ص١٣٣، ١٣٩، ١٤٧، ٢١٣، ٢٣٩، ٢٦١، ٢٦٥.

الفـواصل، ونهايات الجمل، واكتمال الدلالة الجزئية أو الكلية، حتى ولو خرق قوانين الوقفة العروضية عند نهاية البيت.»(٣٦)

وتبدو ظاهرة تحطيم وحدة البيت وكسرها ماثلة في انعدام التوازن بين الوقف العروضي والوقف الدلالي، إذ إن الوقوف على القافية لا يعني إلا تمام الوزن، لكنه لا يعني بالضرورة تمام المعنى (في حالـة التضمين)، ولذلك يمكن أن تعاين هذه الظاهرة على أنها تجاوز للأسلوب العادي الذي شاع في العرف النقدي وهو أسلوب السطر zeilenstiel.

تعكس ظاهرة التضمين أبعادًا نفسية عميقة وذلك عندما يتغيا الشاعر من ورائها الحديث عن ذاتـه بأسلوب يحمل طابعًا سرديًا أو قصيصًا، وهو الأسلوب الذي يلجأ إلى الاتكاء على ظاهـرة التضمين التي تظهر الأبيات بصورة متلاحمة، وبخاصة عندما يتوالى استخدام ظاهرة التضمين في إطار القصيدة نفسها، يقول الأعشى:

وَلَقَدْ طَرَقْتُ الحَيَّ بَعْـ ـدَ النَّوْمِ تَنْبَحُني كِلاَبُهْ
بِمُشَذَّبٍ كَالجِذْعِ صَا كَ على تَرائِبِهِ خِضَابُهْ
سَلِسٍ مُقَلَّدُهُ أَسِيْـ ـلٍ خَدُّهُ مَرِعٍ جَنَابُهْ
في عازِبٍ وَسْمِيِّ شَهْـ ـرٍ لَنْ يُعَزِّبَني مَصَابُهْ
حَطَّتْ لَهُ رِيْحٌ كَمَا حُطَّتْ إلى مَلِكٍ عِيَابُهْ(٣٧)

يجسد التعالق بين هذه الأبيات صورة واضحة للتضمين، فلا يكتمل معنى الأبيات دون قراءتها بصورة متكاملة، فهو يصور مغامراته التي كان يدب فيها إلى الحي في سواد الليل، والناس نيام، تنبحه كلابهم، وقد مضى في مغامراته هذه بوساطة فرس طويل الظهر يشبه ساق النخلة، يتلألأ صدره الأحمر الذي يبدو وكأنه قد خضب بالحناء، وهذا الفرس يطاوع راكبه، له خد أملس، وهو كريم الأصل. حبس على المرعى البعيد الذي أنبته مطر الربيع، فيظهر المرعى المغطى بالنبات والأزهار وكأنه الجلد المنقوش المزخرف الذي لا يقدم مثله إلا للملوك.

---

(٣٦) بوزفور، *تأبط شعرًا*، ص٢٠.

(٣٧) *ديوان الأعشى*، ص٣٣٥. طرق المكان: دخله ليلاً. فرس مشذب: طويل ليس بكثير اللحم. صاك: لصق. الترائب: عظام الصدر. الخضاب: الحناء. مرع: كثير العشب. الجناب: الفناء. سلس: سهل الانقياد. مقلدة: عنقه. أسيل: لين أملس. العازب: الكلأ البعيد. الوسمي: مطر الربيع. حط الجلد: صقلة أو نقشه. العياب: جمع عيبة وهي جراب من الجلد.

ويستمر الشاعر في تشكيل صور التلاحم بين مقاطع القصيدة، عندما يتحدث عن مغامرة تالية لهذه المغامرة مستخدمًا أسلوب التضمين:

وَلَقَدْ أَطَفْتُ بِحَاضِرٍ حَتَّى إذا عَسَلَتْ ذِئَابُهْ
وَصَفَا قُمَيْرٌ كَانَ يَمْـ ـنَعُ بَعْضَ بِغْيَةٍ ارْتِقَابُهْ
أَقْبَلْتُ أَمْشِي مِشْيَةَ الـ ـحَشْيَانِ مُزْوَرًّا جِنَابُهْ
وإذا غَزَالٌ أَحْوَرُ الـ ـعَيْنَيْنِ يُعْجِبُنِي لِعَابُهْ
حَسَنٌ مُقَلَّدُ حَلْيِهِ والنَّحْرُ طَيِّبَةٌ مَلَابُهْ(٣٨)

يلاحظ هنا أن الترابط بين الأبيات ماثل في قوله «حتى إذا، وبين أقبلت،» وقد افتتح الشاعر هذه المغامرة بـ (لقد) التي تجسد نَفَسَ الشاعر الذي يفتخر بذاته(٣٩) كما كان واضحًا في الأبيات السابقة أيضًا. ويصور الشاعر في هذه الأبيات مغامرة يريد فيها أن يتسلل إلى خدر صاحبته، واصفًا قومها بأنهم أهل ترف ونعيم، فقد قصد إلى حي صاحبته، في الوقت الذي جن الليل، واضطربت الذئاب في الصحارى، ومال القمر للمغيب، أقبل يمشي في حذر يحاول إخفاء شخصه، ولذلك كان يمشي منحني الصدر خوفًا من أن يراه أحد، وقد استطاع أن يدخل إلى صاحبته وأخذ يصفها بأوصاف جمالية متميزة.

ويبدو أن سرد أحداث هذه المغامرة قد استدعى أن يكون بناء هذه الأبيات مبنيًا بناءً قصصيًا. إن هذه الأبيات تذكر بأبيات مشابهة لها في رائية عمر بن أبي ربيعة التي يصور فيها مغامرة من مغامراته في زيارة صاحبته.(٤٠) وإن مثل هذا البناء يستدعي من الشاعر هدم وحدة البيت وتجاوز حدوده، حتى يتمكن من سرد ما يريد، إذ إن طبيعة الموقف النفسي

---

(٣٨) *ديوان الأعشى*، ص ص٣٣٥-٣٣٧. الحاضر: القوم ينزلون عند الماء. عسلت الذئاب: اضطربت. صغا: مال للغروب. الحشيان: الخائف. مزور: معوج الصدر. لعابه: مصدر لاعب. المقلد: النحر أو موضع القلادة. النحر أعلى الصدر. الملاب نوع من الطيب.

(٣٩) Wagner. p. 155. وانظر:

Erich Bräunlich "Versuch einer Liter argeschichtlichen Betrachtungsweise altarabisches Poesien", Der Islam, 24 (1937), 263.

(٤٠) عمر بن أبي ربيعة، *ديوان عمر بن أبي ربيعة*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (بيروت: دار الأندلس، د.ت.)، ص٩٦.

تجعل التعبير عن العاطفة يفيض عن حدود البيت، ولذلك «فإن موقع التضمين يحسن إذا كان البحر قصيراً، أو كان الشعر قصصيًّا آخذًا بعضه برقاب بعض.»(٤١)

ويعقب هذه الأبيات مباشرة أبيات أخرى يستخدم الشاعر فيها التضمين بصورة متوالية يقول:

وَلَو أنَّ دون لِقَائِهَا الـ ـمَرُّوتُ دَافِعَةً شِعَابُهْ
لَعَبَرْتُهُ سَبْحًا وَلَو غُمِرَتْ مَعَ الطَّرْفَاءِ غَابُهْ
وَلَو أنّ دُونَ لِقَائِهَا جَبَلًا مُزَلَّفَةً هِضَابُهْ
لَنَظَرْتُ أنّى مُرْتَقَا هُ وَخَيْرُ مَسْلَكِهِ عِقَابُهْ
لأَتَيْتُهَا إنَّ المُحِـ ـبَّ مُكَلَّفٌ دَنِسٌ ثِيَابُهْ
وَلَو أنَّ دُونَ لِقَائِهَا ذَا لِبْدَةٍ كالزُّجِّ نَابُهْ
لأَتَيْتُهُ بالسَّيْفِ أَمْـ ـشي لا أَهَدُّ وَلاَ أَهَابُهْ(٤٢)

تتعانق هذه الأبيات مع بعضها بصورة واضحة، ففي كل مرة يفتتح الشاعر البيت بأسلوب الشرط (لو) ثم يكمل المعنى في بيت أو أبيات لاحقة، وقد تجلى الترابط بين هذه الأبيات من خلال تكرار الشاعر لاستخدام الجملة الشرطية، فقد نهض في تشكيل وحدة هذه الأبيات كل من أسلوب التضمين وأسلوب التكرار الماثل بقوله: «ولو أن دون لقائها» ثم الفعل الذي يأتي في بيت تال له.

لقد تشكل الترابط بين هذه الأبيات من خلال أسلوب الشرط، فالشاعر يصور إصراره على لقاء محبوبته، وهو يتحدث عن هذا الإصرار باندفاع عاطفي جامح لايمكن له أن يهدأ، وإن هذا الاندفاع العاطفي أدى بالمشاعر إلى أن تمتد حتى ضاق عنها البيت المفرد، فالشاعر يصور إصراره على الوصول إليها، فلو حال دونها وادي المروت الذي يفيض

(٤١) عبدالله الطيب المجذوب، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها* (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٥م)، جـ١، ص٣٨.

(٤٢) *ديوان الأعشى*، ص٣٣٧. المروت: اسم واد. شعابه: مسالكه. دامغة: تفيض بالماء. الطرفاء: شجر على أنواع كثيرة. مزلقة هضابه: يزلق الصاعد فيها. مرتقاه: موضع الارتقاء والصعود. العقاب: جمع عقبة وهي المرقى الصعب من الجبال. المكلف: يتحمل فوق طاقته. دنس ثيابه: لا يبالي أن يأتي ما يصمه في سبيل الحب. لبدة الأسد: الشعر حول رقبته. الزج: نصل السهم.

ماء أغرق الأشجار العالية لقطع هذا الوادي إليها سابحًا، ولو حال دونها جبل تزل الأقدام عنه لبحث عن مسلك أو منفذ ليصل إليها، ولو حال دونها أسد ذو منظر يبعث على الرهبة والخوف بما يثيره شعره الكثيف الذي يغطي رأسه له أنياب حادة كالسهام، فإنه يقبل عليه بسيفه دونما خوف أو وجل.

إن الترابط الذي يتجلى في هذه الأبيات، يجعل الوقوف على القافية أمرًا مزعجًا، وذلك لأن المعنى لا يتم بتمام الوزن، ولذلك فإن الوقوف عند نهاية البيت يجعل المعنى ناقصًا ومشوشًا. وحتى يتلافى القارىء هذا التشويش لابد له من متابعة القراءة، فلو قرأ المرء بيتًا من الأبيات من مثل:

وَلَـو أَنَّ دُونَ لِقَـائِـهَـا الـ ـمَـرُّوتُ دَافِـعَـةً شِعَـابُـهْ

وتوقف لأحس أن ثمة خللاً ما قد أصاب المعنى، وحتى يُشبع القارىء رغبته في معرفة المعنى الذي يبتغيه الشاعر لابد له أن يتابع القراءة حتى وإن كانت القافية هي محل الوقف والاستراحة في الشعر.

إذا كان أسلوب التضمين في الأبيات يسهم في تشكيل وحدة متلاحمة مترابطة، فإن فاعلية مثل هذا الأسلوب البنائية تتجلى عندما يتكرر استخدام مثل هذا الأسلوب في القصيدة نفسها وبصور متلاحقة كما فعل الأعشى في قصيدته السابقة، ولذلك يمكن أن يكون مثل هذا البناء المتكرر في القصيدة قادرًا على تشكيل وحدة جزئية تسهم في تشكيل البناء الكلي للنص، ولذلك فإن الأبيات التي يستخدم فيها أسلوب التضمين لايمكن أن ينتزع منها بيت من سياقه، لأنه يظل مفتقرًا إلى الأبيات الأخرى التي يشكل معها وحدة متكاملة.

إذا كان استخدام الشرط وافتتاح المقطع «بواو رب» أو «لقد» من الأساليب التي يكثر فيها استخدام أسلوب التضمين، فإن أسلوب القسم من الأساليب التي تتكرر في شعر الأعشى من غير أن يتسع له بيت واحد، ولذلك ربما يمتد هذا الأسلوب ليشمل أبياتًا متعددة، يقول الأعشى مثلاً:

حَلَفْتُ بِرَبِّ الـرَّاقِصَـاتِ إلى مِنًى إذا مُخْرِمٌ جَاوَزْنَـهُ بَعْـدَ مُخْرِمِ
ضَوَامِـرَ خُوصًا قَدْ أَضَرَّ بِهَا السُّرَى وَطَـابَقْنَ مَشْيًا في السَّرِيحِ المُخَدَّمِ
لَئِـنْ كُنْـتَ في جُبِّ ثَمَانِـينَ قَامَـةً وَرُقِّـيتَ أَسْبَـابَ السَّـمَاءِ بِسُلَّمِ

لَيَسْتَـدْرِجَنْـكَ القَـوْلُ حَتّى تَهِرَّهُ وَتَعْلَمَ أَنِّي عَنْـكَ لَسْتَ بِمُلْجَمِ (٤٣)

ترتبط هذه الأبيات مع بعضها لتشكل وحدة متكاملة من خلال استخدام أسلوب القسم الذي يفيض عن أسلوب السطر، فالشاعر يحلف برب الإبل التي تتجه إلى منى، ثم يصف حالها فهي ضامرة غائرة الأعين أفنى جسمها السفر والتعب، وكأن هذه الإبل إبلاً ذات صفة قدسية حتى يحلف الشاعر بها، ثم يتوعد الشاعر عدوه عمير بن عبدالله بن النذر، ويقول لئن كنت في بئر عميق أو طرت إلى عنان السماء فإن قولي سيصلك وليتركنك تدرج على الأرض وتعلم أنني غير عاجز عن الانتقام. فلو قرئت هذه الأبيات بصورة مجزأة لما استطاع القارىء أن يتبين المعنى، ولذلك جاءت الأبيات مترابطة المعنى مشكلة وحدة متكاملة، وإن مثل هذا الأسلوب (أي أسلوب القسم) من الأساليب الشائعة في شعر الأعشى. (٤٤)

يمثل التضمين الذي ينتشر في شعر الأعشى بصورة لافتة أسلوبًا لايمكن للشاعر أن يتنازل عنه، لأنه يرى فيه أداة يستطيع من خلالها أن يعبر عن مواقفه ورؤيته، فالتضمين يقوم على إخلاف التوقع وكسر حدود البيت الشعري لأن الدلالة أو المعنى لا تتم إلا باستمرار القراءة، ولذلك يضحي الوقوف على القافية أمرًا غير مستساغ، لأن ذلك لا يرضي رغبة المتلقي الذي يصر على إدراك المعنى وتحقيق الفهم.

إن هذا التكثيف في استخدام أسلوب التضمين عند الأعشى يجسد الترابط الواضح بين الأبيات، وهذا الترابط ناتج عن فاعلية التضمين الذي يصبح «أداة تركيبية تقوم بصنع الترابط في البناء الجزئي mikrostrucktur. فبدلاً من أن يبني الشاعر جملاً طويلة فإن بمقدوره أن يتجاوز حدود البيت وأن يبني وحدة معنى في أبيات متعددة. ومما يظن أن الشعراء يستخدمون التضمين بوعي، لكي يجعلوا بناء قصائدهم أكثر وضوحًا. وأكثر من هذا فإن

---

(٤٣) *ديوان الأعشى*، ص١٧٣. الراقصات: الإبل. المخرم: منقطع أنف الجبل. خوص: غائرات الأعين. السريح: السيور التي يناط بها النعل إلى الخف. والخدمة: سير يربط حول الرسغ. الجب: البئر. السبب: الحبل. أسباب السماء: مراقيها. استدرجه: خدعه. تهره: تكرهه.

(٤٤) انظر حول مثل هذه النماذج في *ديوان الأعشى*، ص ص٨١، ١٧٣، ١٩٥، ٢٢٧، ٢٤٧، ٢٨١.

الشعراء لا يستخدمون التضمين كأداة تركيبية فقط، وإنما يستخدمونها على أنها أداة أسلوبية أيضًا.»(٤٥)

يمتلك التضمين في شعر الأعشى دورًا أساسيًّا في تشكيل الترابط بين أبيات القصيدة، إذ تصبح هذه الأبيات وحدة متكاملة انبثقت من خلال التركيب النحوي الذي لا يتسع له السطر الشعري في بعض الأحيان، فالتضمين يمكن أن يكون أداة بنائية من ناحية، وأداة أسلوبية من ناحية أخرى، وذلك لتعلق هذا الأسلوب بالموقف النفسي للمبدع، الذي يكون مدفوعًا بفعل الموقف النفسي إلى تجاوز حدود البيت الشعري، ومن هنا تتجلى فاعلية التضمين من كونها «حالة خاصة في التعارض بين الوزن والتركيب.»(٤٦)

وإن هذا التعارض بين الوزن والتركيب يخالف رؤية معظم النقاد العرب القدماء الذين كانوا يرون ضرورة التطابق بين الوزن والتركيب، أي المساواة بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية، ولكن الشعراء كسروا هذا التطابق بشكل واضح كما تجلى ذلك في شعر الأعشى، «ولئن كان عنصر التقابل أو التناظر بين الوزن والمعنى يمثل الأساس الجوهري في قانون التناسب، فالتضمين يعد خروجًا نسبيًّا على هذا الأساس الجوهري، ولذلك كرهه معظم النقاد العرب القدماء وسموه «البتر» كما هو عند قدامة بن جعفر.»(٤٧)

ومما هو واضح فإن التضمين يعد عند النقاد خرقًا وكسرًا لنسق التكرار والتوقع، فالمتلقي يتوقع أن يظل تكرار وحدة البيت المتطابقة وزنًا ومعنًى هو النسق الذي يجب أن تسير عليه القصيدة، لكنه يفاجأ بأن هناك خلخلة بين الوزن والمعنى، إذ يتم الوزن لكن المعنى يبقى ناقصًا، ولذلك فإن وعي الشعراء يختلف عن رؤية النقاد، لأن التضمين ربما يكون منبعثًا عن استجابة لتأثر وجداني مبهم، أو لشعور ضروري يتجاوز التعبير عنه حدود البيت الشعري.

●●●

---

(٤٥) Wagner, pp. 147-50.

(٤٦) جان كوهن، بنية *اللغة الشعرية*، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م)، ص٦٠.

(٤٧) علوي الهاشمي، «قانون التناسب عند حازم القرطاجي بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي،» *الحياة الثقافية*، تونس، ع٤٥ (١٩٨٧م)، ص٨٣.

وكما أشار البحث سابقًا فإن ظاهرة التضمين ترتبط بظاهرة أخرى تسمى «التفريع» التي تعني شكلاً محدودًا وثابتًا يتكرر عند الشعراء الجاهليين (وبخاصة شعر الأعشى)، وغيرهم من الشعراء من مثل شعراء الغزل العذري وشعراء هذيل، وقد سميت هذه الظاهرة في دراسات المحدثين تسميات مختلفة ناقشها عبدالقادر الرباعي وسماها التشبيه الدائري.(٤٨) وإذا كان التضمين يمتلك طرقًا صياغية مختلفة فإن فاعلية أسلوب التفريع تمتلك صيغة محددة تبدأ بنفي لاسم من الأسماء بحرف (ما) ثم يختتم بحرف (الباء) المقترن باسم التفضيل الذي يكون على وزن أفعل. مثال ذلك قول الأعشى يمدح قيس بن معد يكرب:

مَا النِّيلُ أَصْبَحَ زَاخِرًا مِنْ مَدِّه جَادَتْ لَهُ رِيْحُ الصَّبَا فَجَرَى لَهَا
زَبِدًا بِبَابِلَ فَهْوَ يَسْقِي أَهْلَها رَغَدًا تُفَجِّرُهُ النَّبِيطُ خِلالَهَا
يَوْمًا بِأَجْوَدَ نَائِلاً مِنْهُ إذا نَفْسُ البَخِيلِ تَجَهَّمَتْ سُؤالَهَا(٤٩)

تعكس هذه الأبيات حالة خاصة من خلال بنائها، فقد افتتحت بنفي اسم وهو «النيل» هنا، ثم إن معنى البيت الأول لم يتم فيها إلا بالبيت الثالث عندما جاء الشاعر بكلمة «بأجود،» وهذا دلالة على التعالق النحوي الذي يكتسب دورًا إيجابيًا في عملية بناء النص الشعري. فليس هناك من شك في أن القراءة المجزأة لمثل هذه الأبيات توحي بنقص المعنى وعدم اكتماله. ولذلك يظل القارىء مشغوفًا ومنجذبًا لمعرفة تمام العبارة والمعنى، فعندما يقرأ «ما النيل» فإن إدراكه سيظل طامحًا لقراءة «بأجود.»

يوازن الشاعر في هذه الأبيات بين ممدوحه وبين النيل من ناحية الكرم، ويتخذ من هذه الموازنة وسيلة ليجعل هذا الممدوح يتفوق على النيل، وبخاصة بعد أن منح النيل صفات تشي بالعظمة والمبالغة، وهو يختار الموازنة بينهما في لحظة يكون فيه النيل زاخرًا ومزبدا، وهو عندما يكون على هذه الهيئة فإنه يسقي أهل بابل رغدًا، مما يجعلهم ينعمون بالخير والخصب.

---

(٤٨) عبدالقادر الرباعي، «التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي - دراسة في الصورة،» *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، م٥، ع١٧ (١٩٨٥م)، ص ص١٢٤-١٢٩.

(٤٩) *ديوان الأعشى*، ص٧٩. النيل: نهر بالكوفة. النبيط: جبل من العجم. تجهمه: استقبله بوجه كريه.

وعندما يبالغ الشاعر في منح النيل هذه الصفات ويبدأ في شرحها وتوضيحها، فإنه يهدف من وراء ذلك إلى أن يجعل ممدوحه أكثر كرمًا وجودًا من النيل، فما يعنيه النهر للإنسان يبعث على الراحة والطمأنينة، لأنه مصدر الماء، والماء حياة، فإذا كان النيل على هذه الصورة فإن الممدوح يكون أكثر عطاء منه، في الوقت الذي يقطب فيه وجه البخيل من سؤال الناس له.

يبدو التفريع هنا أسلوبًا قادرًا على أن يحمل رؤية الشاعر في رسم الصور التي يريد أن يعبر عنها، وهي صور لا تبالي إطلاقًا بحدود البيت الشعري، ويتجلى مثل هذا عندما يستخدم الشاعر أسلوب التفريع في أبيات متتالية، يقول مادحًا قيس بن معد يكرب:

وَمَا رَائِحٌ رَوَّحَتْهُ الجَنُوبُ ... يُرَوِّي الزُّرُوعَ وَيَعْلُو الدِّيَارَا
يَكُبُّ السَّفِينَ لأَذْقَانِهِ ... وَيَصْرعُ بالعِبْرِ أَثْلًا وَزَارَا
إذا رَهِبَ المَوْجَ نُوتِيُّهُ ... يَحُطُّ القِلاعَ ويُرْخِي الزِّيَارَا
بأَجْوَدَ منهُ بأُدْمِ العِشَا ... رِلطَّ العُلوقُ بهِنَّ احمِرَارا(٥٠)

ثم يقول بعد بيتين تحدث فيهما عن كرم الممدوح في أنه يهب الإبل والخيل للسائلين:

وَمَا أَيْبُلِيٌّ عَلَى هَيْكَلٍ ... بَنَاهُ وَصَلَّبَ فيهِ وصَارَا
يُرَاوِحُ مِنْ صَلَوَاتِ المَلِيـ ... ـكِ طَوْرًا سُجُودًا وطَوْرًا جُؤارَا
بأَعْظَمَ منهُ تُقًى في الحِسَابِ ... إذا النَّسَمَاتُ نَفَضْنَ الغُبَارَا(٥١)

يرسم الشاعر في الأبيات الأولى صورة واضحة لممدوحه، فهو يوازن بينه وبين نهر جياش أمواجه متلاطمة، قد أثارته ريح الجنوب الهوجاء، فيسقي الزروع ويكاد لشدته يغمر الديار بالماء، وتكاد السفن التي تمخر عبابه تنقلب، ويخشى نوتيها أمواجه فيحط القلاع ويرخي الحبال حتى لا تقلب الريح السفينة، وهذا النهر الذي منحه الشاعر هذه

---

(٥٠) *ديوان الأعشى*، ص١٠١. روحته الريح: أصابته. يكب السفين لأذقانه: أي يقلبه على وجهه. العبر: الشط. الأثل والزار: شجر. يحط القلاع: ينزلها ويرخيها. الزيار: الحبال. الأدم: النوق البيض. العشار: الحوامل. العلوق: الرعي.

(٥١) *ديوان الأعشى*، ص١٠٣. أيبلي: صاحب أيبل وهي العصا التي يدق بها الناقوس. الهيكل: موضع في صدر الكنيسة. صلب: صور فيه الصليب. صار: سكن. جأر: تضرع.

الأوصاف والتفصيلات يصبح شيئًا عاديًا: لأن هناك من هو أكثر منه جودًا وهو الممدوح الذي يمنح النوق الحوامل التي يميل لونها إلى الاحمرار من طيب المرعى.

إن هذه الموازنة بين الممدوح والنهر موازنة مؤقتة، لكن أسلوب التفريع هيأ للشاعر وسيلة للدخول في الشروح والتفصيلات والوصف الدقيق للنهر، ثم ما يلبث الشاعر أن يتجاوز ما منحه للنهر من صفات فيها مبالغة ليقرر أن هناك من هو أكثر منه كرمًا وجودًا. وقد سخر أسلوب التفريع للشاعر الحديث عن هذه الموازنة بطريقة جعلت الأبيات مترابطة متماسكة.

ويتابع الشاعر استخدام أسلوب التفريع في أبيات لاحقة إذ يشبه ممدوحه بالراهب ويقيم موازنة بينهما، وعلى الرغم من أنه يمدح الراهب بصفات القدسية والتبتل والاعتكاف وديمومة الصلاة والتضرع، إلا أنه لا يتفوق على ممدوحه بالتقي، وقد استطاع الشاعر بهذه الموازنة أن يضيف إلى ممدوحه صفة جديدة إلى جانب صفة الكرم، وجاء بناء الأبيات بناءً محكمًا مترابطًا.

يكشف مثل هذا الأسلوب عن الترابط العميق بين الأبيات، فالأبيات تشكل وحدة في المعنى لا تتم فيها إلا بقراءة الجار والمجرور «بأجود، بأعظم.» ولذلك يظل البيت الذي يبدأ بالنفي مفتقرًا إلى الجار والمجرور حتى يتم المعنى، وتمام المعنى هنا يعني أن الأبيات تتلاحم وتترابط لتشكل المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه.

وقد يستخدم الشاعر أسلوب التفريع لخدمة النَفَس القصصي الذي يجعل بناء الأبيات أكثر وضوحًا، وبخاصة عندما يطول نَفَس الشاعر في الحديث عما يريد، أو عندما يكثر الشاعر من استخدام مثل هذا الأسلوب ويسوقه بصورة متتالية، يقول مادحًا النعمان بن المنذر:

فَما مُخْدِرٌ وَرْدٌ كأَنَّ جَبينَهُ ... يُطَلَّى بوَرْسٍ أو يُطَانُ بمُجْسَدِ
كَسَتْهُ بَعُوضُ القَرْيَتَينِ قَطِيفَةً ... مَتى ما تَنَلْ مِنْ جِلْدِهِ يَتَزَيَّدِ
كأَنَّ ثِيابَ القَومِ حَوْلَ عَرينِه ... تَبَابِينُ أَنْباطٍ إلى جَنْبِ مُحْصَدِ
رأَى ضَوْءَ نارٍ بَعْدَما طافَ طَوْفَةً ... يُضِيءُ سَنَاها بينَ أَثْلٍ وغَرْقَدِ
فَيا فَرَحًا بالنَّارِ إذْ يَهْتَدي بها ... إِليهِمْ وإِضْرامِ السَّعيرِ المُوَقَّدِ
فَلَّما رأَوْهُ دُونَ دُنيا رِكَابِهِمْ ... وطَارُوا سِرَاعًا بالسِّلاحِ المُعَتَّدِ

أُتِيحَ لَهُمْ حُبُّ الحَيَاةِ فَأَدْبَروا ... ومَرْجَاهُ نَفْسِ المَرْءِ ما في غَدٍ غَدِ
فَلَمْ يَسْبِقُوهُ أَنْ يُلاقي رَهِينَةً ... قَليلَ المَسَاكِ عِنْدَهُ غيرَ مُفْتَدِى
فأَسْمَعَ أُولَى الدَّعْوَتَيْنِ صِحَابَهُ ... وكَانَ الَّتي لايَسْمَعُونَ لها قَدِ
بِأَصْدَقَ بَأْسًا مِنْكَ يَوْمًا ونَجْدَةً ... إذا خَامَتِ الأبْطَالُ في كُلِّ مَشْهَدِ(٥٢)

يتخذ الشاعر من هذا البناء أسلوبًا يبني فيه خيوط قصة متكاملة قائمة على تنامي الحدث والصراع والشخوص وغيرها من عناصر البناء القصصي. ويبدو أن الشاعر استطاع أن يبني هذه القصة من خلال اعتماده على أسلوب التفريع، فهو يتحدث عن أسد في خدره طلي جبينه بالزعفران، فتراكم عليه بعوض مكة والطائف حتى أصبح جبينه كالثوب من النسيج، وكلما لدغته بعوضة ضاق صدره وثار. وكأن بقايا ثياب القوم حول عرينه — دلالة على كثرة افتراسه — سراويل الملاحين القصيرة التي ألقيت إلى جنب زرع حان حصاده.

ويستمر الشاعر في رسم صورة هذا الأسد الذي رأى نارًا لامعة استعرت في خشب الأثل والغرقد فيطير فرحًا إذ إنها أرشدته إلى موقع قوم يطمع في أن يجد فيهم فريسة له. ولما رآه القوم فزعوا وطاروا إلى أسلحتهم لمواجهته ولكنهم هابوا الأسد، وخوفهم ناتج عن شدة تعلقهم بالحياة، فتراجعوا ولكن الأسد اغتنم فرصة رجوعهم واختطف رجلاً منهم واحتجزه رهينة عنده لا تفتدى بمال، ولم تكد هذه الرهينة تصرخ صرخة واحدة حتى اختفى صوتها، لأن الأسد قد افترسها.

يريد الشاعر من خلال انتصار الأسد أن يبين أن ممدوحه يمتلك قوة تفوق قوة الأسد، فهو ممدوح لا يجارى في القوة والنجدة في الوقت الذي يولي فيه الأبطال هربًا، ومن هنا فقد استطاع الشاعر أن يجعل ممدوحه بطلاً متميزًا عن الأبطال الآخرين، وذلك بأن ضخم الشاعر الصفات التي منحها للأسد، ليقول إن هذه الصفات التي يمتلكها الأسد ليست هي الصفات المثالية، وإنما الصفات المثالية تكمن في شخصية ممدوحه.

---

(٥٢) *ديوان الأعشى*، ص ص٢٤١-٢٤٣. الخدر: أسد في خدره أي عرينه. الورس: نبات أصفر. ثوب مجسد: مصبوغ بالزعفران. يطاف: يطلي. القريتان: مكة والطائف. القطيفة: نوع معروف من النسيج له وبر. تزند: غضب. التبان: سراويل صغيرة. النبط: جيل من العجم كان يسكن العراق. محصد: زرع حان حصاده. الأثل والغرقد: شجرتان. السعير: النار. دنيا: من الدنو وهو القرب. الركاب: الإبل. المعتد: من أعد وهيأ. أتيح: هيىء وقدر. الرهينة: الأسير.

وقد هيأ أسلوب التفريع التوسع في التفاصيل، وكأن الشاعر يلجأ إلى أسلوب السرد للأحداث، وهو أسلوب يقتضي أن تكون الأبيات مترابطة متلاحمة تلاحم الحدث نفسه، فليس البيتان: «فما مخدر. . . بأصدق منك» مترابطين فقط، وإنما الأبيات جميعها تهيأت لها فرصة الترابط والتماسك؛ لأنها ارتبطت بأسلوب فيه منحى قصصي، ويمكن أن يكون أسلوب التفريع من أكثر الأساليب ملاءمة لأسلوب القص.

لقد منحت هذه الأبيات للقصيدة التي وردت فيها مظهرًا من مظاهر الترابط والتماسك، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فعندما فرغ الشاعر من رسم صورة البطولة لممدوحه راح يرسم له صورة أخرى مستخدمًا أسلوب التفريع، ليدلل على كرمه أيضًا، يقول:

وَمَا فَلَجٌ يَسْقِي جَدَاولَ صَعْنَبَى   لَهُ شَرَعٌ سَهْلٌ عَلى كُلِّ مَوْرِدِ
وَيُرْوِي النَّبيطُ الزُّرْقُ من حَجَرَاتِهِ   دِيارًا تُرَوَّى بالأَتِيِّ المُعَمَّدِ
بِأَجْوَدَ منهُ نائلاً إنَّ بعضَهُمْ   كَفَى مالَهُ باسْمِ العَطَاءِ المُوَعَّدِ(٥٣)

تقترن هذه الأبيات بالأبيات السابقة إذ إنها تكمل صورة الممدوح وتمنحه صفة جديدة هي الكرم، ويظهر هنا أن هذا الأسلوب ليس فاعلاً على مستوى البناء فحسب، وإنما يكون فاعلاً في منح الممدوح أو الشيء الذي يتحدث عنه الشاعر صفات التميز والتفوق. فهو يوازن بين الممدوح وبين النهر بعد أن وازن بينه وبين الأسد، لكن الشاعر لا يرضى بأن يتساوى ممدوحه مع النهر والأسد وإنما يجعله متفوقًا عليهما.

لقد استخدم الأعشى هذا الأسلوب بصور كثيرة.(٥٤) وقد جسد مثل هذا الأسلوب قدرة فائقة وفاعلة في تشكيل بناء الأبيات وتلاحمها، وتلاحم هذه الأبيات وترابطها ما هو إلا مظهر من مظاهر النزوع نحو التخلص من سيطرة وحدة البيت، «إذ يمكن لمثل هذا

= المساك: الثبات. أسمع أولى الدعوتين: صاح صيحة واحدة. خام: نكص وجبن.

(٥٣) *ديوان الأعشى*، ص٢٤٣. الفلج: النهر الصغير. صعنبى: موضع باليمامة. الشرع: الطريق إلى الماء. المورد: موضع الورود على الماء. النبيط: جيل من العجم. الزرق: العيون الزرق. حجراته: نواحيه. الأتي: جدول تؤتيه إلى أرضك. المعمد: من عمد السيل إذا سد وجهه بتراب ونحوه حتى يجتمع في موضع. العطاء الموعد: أي الذي يظل وعدًا.

(٥٤) انظر نماذج من ذلك في *ديوان الأعشى*، ص ص٧٩، ٨٩، ١٠٧، ١١٢، ١٤٩، ٢٩٣، ٣٤٧.

الأسلوب أن يؤلف وحدة خاصة تتفاعل مع غيرها لتشكيل وحدة ذلك البناء الكلي . »[٥٥]

●●●

لقد شكلت ظاهرة التضمين العروضي المقترنة فيما سماه البلاغيون «التفريع» أداة من الأدوات الأسلوبية التي استطاع الأعشى من خلالها أن يعبر عن رؤيته وموقفه بطريقة استطاعت أن تنظم الأبيات وتظهرها على أنها وحدة متكاملة . وإن انتشار هذه الظاهرة في شعر الأعشى قد شكل ظاهرة أسلوبية استطاعت أن تحمل المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه .

لقد أظهر التضمين أن استقلال البيت أو وحدة البيت لا يمكن أن تكون هي القاعدة الأساسية كما رأى معظم النقاد القدماء، فقد أبرز الشاعر مقدرة فائقة على تجاوز حدود البيت الشعري وذلك حسبما يقتضي الموقف الذي يتدخل في اختيار أسلوب الشاعر، وهو أسلوب قائم على تحطيم وحدة البيت وتجاوزها إلى وحدة الأبيات التي تقود إلى وحدة معنى . وبهذا يكون التضمين من الأدوات التي لها تدخل واضح في بناء النص ومنحه ملامح التماسك والترابط . ولذلك فإن التضمين ما هو «إلا محاولة لتكسير الطقوس الشعرية الخاصة بقدسية السطر والقافية . »[٥٦]

إن قضية التضمين العروضي تتصل اتصالاً وثيقًا بإنشاد الشعر وذلك يعني الطريقة التي تتم بها قراءة الأبيات ، إذ يصبح الوقوف على الروي في حالة التضمين أمرًا من الأمور التي لا تحقق تمام الجملة من جانب المعنى ومن جانب النحو. ولذلك لابد من التركيز على طريقة القراءة ، إذ إن السامع يتوقع أن كل بيت قائم بذاته ، ولكن فهمه للمعنى لا يتم إلا عندما تتم الجملة التي تفيض وتمتد لتشمل أكثر من بيت .

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الباحثين في نظرية النظم الشفوي قد جعلوا التضمين العروضي واحدًا من الأسس التي تميز الشعر المكتوب عن الشعر الشفوي ، إذ يرى هؤلاء أن قلة التضمين العروضي في شعر فترة ما يعني أن هذا الشعر قد نظم نظمًا شفويًا ، وحاولوا أن يطبقوا ذلك عن الشعر الجاهلي ، الذي يثبت بشكل واضح بطلان مثل هذه المقولة ؛ لأنه — أي التضمين — متكرر في الشعر الجاهلي ، كما أن هناك دليلاً آخر على بطلان مثل هذه

---

(٥٥) الرباعي ، «التشبيه الدائري ، » ص١٤٥ .

(٥٦) البحراوي ، «التضمين ، » ص٩٥ .

المقـولة. «وهو أن التضمين قد وجد عند الشعراء الذين ينتمون إلى التراث الكتابي مثل شعراء العصر العباسي.»(٥٧) وقد استخدمت مثل هذه الظاهرة في الشعر المعاصر تحت اسم جديد هو «التدوير.»

(٥٧) Gregor Schoeler. "Die Anwendung der Oral Poetry - Theorie auf die arabische Literatur" *Der Islam*, Band 58 (1981), 210.

Prosodic Enjambement in al-Aᶜshā's Poetry: A Study in Concept and Function

Mousa S. Rababh
Associate Professor, Arabic Department, Faculty of Arts, Yarmouk University
Irbid, Jordan

Abstract. This paper discusses the phenomenon of prosodic enjambement in al-A'shā's poetry. The study consists of two parts. The first part discusses the phenomenon in traditional Arabic criticism as well as in modern criticism. The second part points out that this phenomenon comes as a stylistic peculiarity and plays a structural role in the poetical text.